



**Clio. Femmes, Genre, Histoire**

**25 | 2007**  
**Musiciennes**

---

## Dame Musique et ses doubles

De quelques harmoniques iconographiques

**Annie PARADIS et Marie BALTAZAR**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/2542>

DOI : 10.4000/clio.2542

ISSN : 1777-5299

### Éditeur

Belin

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

ISBN : 978-2-85816-900-9

ISSN : 1252-7017

### Référence électronique

Annie PARADIS et Marie BALTAZAR, « Dame Musique et ses doubles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/2542> ; DOI : 10.4000/clio.2542

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Dame Musique et ses doubles

De quelques harmoniques iconographiques<sup>1</sup>

Annie PARADIS et Marie BALTAZAR

---

« Nous tenons l'anneau où sont enchaînés côte à  
côte,  
d'une part le rossignol diabolique, d'autre part la  
clé angélique »  
René Char, Fureur et mystère

## PREMIÈRE ÉPOQUE

- 1 Aux alentours de l'an mil, en son abbaye bénédictine de Pomposa du côté de Ferrare, Guido d'Arezzo, poursuivant son travail de théorisation de la musique, reprend un récit écrit par Boèce<sup>2</sup> quelques cinq cents ans auparavant ; au centre de ce récit, un lieu : une forge, son vacarme, et un héros :

« Un certain Pythagore, grand philosophe, voyageait d'aventure ; on arriva à un atelier où l'on frappait sur une enclume à l'aide de cinq marteaux. Étonné de l'agréable harmonie (*concordiam*) qu'ils produisaient, notre philosophe s'approcha et, croyant tout d'abord que la qualité du son et de l'harmonie résidait dans les différentes mains, il inter-changea les marteaux. Cela fait, chaque marteau conservait le son qui lui était propre. Après en avoir retiré un qui était dissonant, il pesa les autres et, chose admirable, par la grâce de Dieu, le premier pesait douze, le second neuf, le troisième huit, le quatrième six de je ne sais quelle unité de poids. Il connut ainsi que la science de la musique résidait dans la proportion et le rapport des nombres. Que dire de plus ? En mettant en ordre les notes d'après les intervalles dont on a parlé, l'illustre Pythagore fut le premier à mettre au point le monocorde. Comme ce n'est point lascivité qu'on y trouve, mais une révélation rapide de la naissance de notre art, il a rencontré un assentiment général chez les savants. Et cet art s'est peu à peu affirmé en se développant jusqu'à ce jour ... ».<sup>3</sup>
- 2 Ainsi – dit le récit – c'est du labeur de la forge, du tintement rythmique des marteaux sur l'enclume, d'un vacarme ordonné, accordé (*concordiam*), que vient au savant la pensée musicale, celle qui « invente » la musique.

- 3 Mais tout commence, pour le philosophe, par l'étonnement.
- 4 Ce récit fondateur du savoir musical occidental comporte une suite ; de retour chez lui, Pythagore poursuivit l'expérimentation :

« D'abord il attacha à des cordes (*nervis*) des poids (*pondera*) correspondants et discerna à l'oreille leurs consonances ; puis il appliqua des proportions (*proportiones*) doubles, médianes ou autres à des longueurs de tuyaux (*longitudine calamarum*) et conçut une assurance parfaite dans ces diverses expériences. En les mesurant, il versa des quantités d'eau correspondantes en poids dans des verres ; et il percuta ces verres, arrangés selon les différents poids, avec un bâton de cuivre ou de fer, en se réjouissant de constater que, là non plus, rien ne divergeait. Ainsi conduit, il se tourna pour les examiner vers la longueur et l'épaisseur des cordes. C'est de cette façon qu'il trouva la règle [*regulam*, au double sens de la norme et de l'instrument de mesure en bois qu'est le monocorde] ; [...] ce type de règle donne une vision (*inspectio*) tellement fixe et ferme que nul, parmi ceux qui cherchent (*inquirentem*), ne peut être induit en erreur... »<sup>4</sup>
- 5 Opérations de pesée, de mesure, toute une gamme de matériaux : cordes, poids, verre, eau, bois, fer, cuivre à partir de laquelle Pythagore expérimente et spéculé, calcule, dégage la règle de la juste proportion, de la consonance des sons.
- 6 Percutés par les vergettes de cuivre ou de fer, les verres se font musicaux, tintent comme de petites cloches. Les cordes, en tension, vibrent sur l'instrument expérimental.
- 7 Loin de la forge d'où a jailli l'étincelle, loin des corps en labeur, à l'œuvre sur la matière, Pythagore, en son laboratoire, élabore une science des nombres, non de nombres « nus » mais de nombres « chantants et harmonieux »<sup>5</sup>, il forge une théorie, une pure abstraction<sup>6</sup>.
- 8 Tout au long de l'époque médiévale, ce récit fondateur – par le biais de Boèce en particulier – sera repris maintes fois par les théoriciens de la musique et ses pédagogues, et abondamment illustré ; les allégories suscitées par ces textes foisonnent, placées sous le patronage des Arts Libéraux, programme d'enseignement hérité de la philosophie antique mais placé, cette fois, sous le signe de la foi chrétienne. Depuis la fin de l'Antiquité, les sept Arts Libéraux étaient répartis en deux groupes : le *trivium* – grammaire, dialectique et rhétorique – et le *quadrivium* où la musique figurait aux côtés des mathématiques, de la géométrie, de l'astronomie. La religion chrétienne continuait donc et renforçait la tradition pythagoricienne selon laquelle la pratique des lettres, des sciences, et particulier parmi les sciences, celle de la musique assurait l'immortalité de l'âme<sup>7</sup>. Pythagore est à l'honneur dans les textes et dans les représentations ; ainsi Virgil Solis<sup>8</sup>, au XV<sup>e</sup> siècle, grave un « Triomphe de Pythagore », « *Pater de Musica* » ; l'allégorie est composée sur le modèle des entrées royales : sur un char richement orné entouré d'une escorte musicale, deux personnages semblent en étroit dialogue, le dieu Pan et Pythagore... Assis en majesté, le Philosophe tend une page de musique au dieu Pan qui brandit son emblème, la syrinx, au-dessus d'une enclume sous laquelle reposent deux marteaux. Or, le *Pater de Musica* est représenté sous des traits et un corps (très) féminins ; le « Père » sous les traits de sa « Fille » ? Mais pourquoi ? D'autant qu'à partir de ce couple initial, tous les personnages du cortège musical, Arion, Orphée, Mercure, Tubal, etc. sont déclinés aussi au féminin<sup>9</sup>.
- 9 Cependant, dans les textes, au fil du Moyen Âge puis de la Renaissance, quelques théoriciens de ces Arts Libéraux contestent à Pythagore la paternité de « *Musica* » et renvoient le récit fondateur et son héros à ... une fable inventée par les Grecs. En 1492, à la fin du chapitre VIII du traité de Franchino Gaffurio - *Theorica Musicae* - destiné à

l'enseignement de la musique, une image en quatre sections reprend encore le récit transmis par Boèce et Gui d'Arezzo mais, en y introduisant, à côté de Pythagore, un autre héros ...

- 10 *Première section*, premier temps du récit : la forge, la rencontre. Six forgerons s'affairent, en rond, autour d'une enclume sous l'œil d'un personnage barbu. Six hommes en mouvement et, vêtu d'une robe, un personnage central statique. Un docteur très certainement. Entre le groupe des forgerons et le savant, aucun échange. Les uns travaillent, indifférents à celui qui observe, droit, les mains passées dans la ceinture. Comment montrer, illustrer ce qui se passe du côté du savant, le mouvement de la pensée, sinon par contraste, par ces mains inactives voisinant – en distance, mais en contiguïté cependant – avec les mains ouvrières ? Six personnages en quête d'auteur ? Le nom de l'auteur, justement, figure – on a envie de dire préside – en haut de la vignette ...
- 11 On attendait Pythagore, or ce qui est écrit, le nom du savant, de la figure tutélaire, c'est Jubal.
- 12 Jubal ?
- 13 *Deuxième section*, deuxième temps du récit : les expériences de Pythagore. Car il s'agit bien de Pythagore cette fois puisque le nom du personnage – dédoublé, un côté cloches, de profil, un côté verres, de face –, est inscrit sur la vignette. Les mains ne sont plus inactives, la pensée s'inscrit cette fois dans le geste, écho affaibli des gestes forgerons de la première section. Issue de la pensée qui, par la médiation des mains instrumentées pèse et mesure, apparaît l'écriture des nombres liant irrémédiablement la musique à la loi stricte du calcul, du rapport entre les nombres.
- 14 *Troisième section* : Pythagore – bien qu'orthographié différemment, le nom est toujours inscrit sur l'image – est ici à l'ouvrage sur un instrument : le monocorde ? Le point d'interrogation s'impose car l'instrument théorique à une seule corde – la *regula*, la règle –, semble bien être passé ici de la pensée spéculative à une pratique quasi musicale ; en effet il comporte plusieurs cordes lestées de poids, vibrant donc ensemble, harmonieusement, sous l'action des vergettes<sup>10</sup>.
- 15 *Quatrième section* : l'expérience des tuyaux (*longitudine calamarum*). Le jeu de doubles à l'œuvre dans les deux premières sections de l'image – le mystérieux Jubal, Jubal en Pythagore, puis Pythagore lui-même dédoublé – se prolonge et ... se complique car, dans cette quatrième vignette, figure aux côtés du philosophe mathématicien un autre personnage dont le nom s'inscrit symétriquement : Phylolaus.
- 16 Phylolaus ?
- 17 Un disciple de Pythagore. Mathématicien et philosophe lui aussi, quatre cent ans avant Jésus-Christ. Selon des textes ultérieurs, Phylolaus aurait couché par écrit et divulgué les doctrines pythagoriciennes ; une recherche plus poussée dans cette direction permettrait-elle de saisir et de comprendre l'émergence dans l'Antiquité de ce récit d'invention de la musique dont Pythagore est le vrai-faux héros ? Le couple Phylolaus/Pythagore sur cette dernière section de notre image du XV<sup>e</sup> siècle ne doit rien au hasard car ce qui est évoqué en creux dans cet appariement iconographique n'est-ce pas l'assurance de la continuité, de la transmission de ce savoir musical ? Transmission qui passe du geste, du corps du savant au corps de l'écriture ; celle des nombres mais aussi celle des mots, discours et traités qui, continuant à nourrir le récit d'origine, feront fructifier l'héritage pythagoricien, et auxquels viendront bientôt s'ajouter une autre écriture, celle de la musique que l'on fixe sur le papier, en ce lieu de la médiation entre le

corps et la pensée : la partition. Partition, le mot contient à la fois la séparation et l'échange<sup>11</sup>.

- 18 Ouvrons alors ce psautier de 1451, illustré par Martin Le Franc.
- 19 Dans cette image, la scène se joue, non plus à quatre sections, mais à quatre personnages. Un homme roux et barbu, vêtu de rouge-feu, assis, frappe avec deux marteaux sur un jeu de cloches suspendues tandis que deux chantres, un rouge et un bleu, lisent à livre ouvert les signes de la musique, des « neumes »<sup>12</sup>. Le Quatuor comporte cette fois un personnage féminin : une Dame en rouge au visage avenant, coiffée d'un turban blanc ; les mains, longues, ébauchent un geste qui fait vaguement écho à celui de l'homme aux cloches ; seule à être représentée debout, il semble qu'elle vient juste d'entrer dans l'image et paraît être posée par l'imagier – de même que le Pythagore de la précédente image (première section) – en figure tutélaire.
- 20 L'inscription placée au-dessus d'elle dévoile son identité : « *Dame Musique* ».
- 21 Ainsi, voici que la musique s'incarne, prend figure féminine ... Une figure placée dans l'image à bonne distance du masculin barbu joueur de cloches qui, tout à son jeu, semble ignorer ce qui se passe derrière son dos. La Dame, d'évidence, forme trio avec les deux chantres penchés sur leur livre de musique ; cependant, entre l'instrumentiste rouge, la Dame et ses chanteurs, l'objet-livre ne fonde-t-il pas – partition ? – le point de passage, celui de la séparation et de l'échange ?
- 22 Mais qui est ce barbu instrumentiste ?
- 23 Son nom figure en toutes lettres sur l'image et précise à quoi s'occupe le personnage :  
« Jubal Caïn trouva les accords de musique »...
- 24 Réapparaît donc le mystérieux Jubal, double gémeilaire de Pythagore sur la deuxième image de notre parcours. Le texte, ici, ne laisse pourtant aucune place à l'équivoque : c'est Jubal Caïn qui trouve les intervalles fondateurs, « invente la musique ».
- 25 Jubal Caïn ?
- 26 Comment ce personnage se trouve-t-il posé, dans cette image, en lieu et place de Pythagore ?

## Genèse ...

« Caïn connut sa femme qui conçut et enfanta Hénok. A Hénok naquit Irad, et Irad engendra Mehuyaël, et Mehuyaël engendra Lamek. Lamek prit deux femmes : le nom de la première était Addah et le nom de la seconde, Sillah. Addah enfanta Yabal : il fut l'ancêtre de ceux qui vivent sous la tente et qui ont des troupeaux. Le nom de son frère était Yubal : il fut l'ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau. De son côté Sillah enfanta Tubal-Caïn : il fut l'ancêtre de tous les forgerons en cuivre et en fer ; la sœur de Tubal Caïn était Naamah... ».<sup>13</sup>

- 27 Dans la Bible, dès la Genèse apparaissent, issus de la lignée de Caïn<sup>14</sup>, deux frères de même mère – Yabal<sup>15</sup> et Yubal<sup>16</sup> – et leur demi-frère : Tubal-Caïn<sup>17</sup>, lequel est pourvu d'une sœur dont nous ne saurons rien, hormis son prénom<sup>18</sup> : Naamah, ou selon une autre version, Julal<sup>19</sup> à qui, dans des textes ultérieurs, l'on attribue parfois, l'invention de la harpe.<sup>20</sup>
- 28 Yabal/Yubal/Tubal/ ; tous ces noms qui font assonance déclinent, entre l'épisode du meurtre d'Abel et celui du Déluge, la lignée des trois ancêtres : le berger, le musicien, le forgeron ; cependant, dans d'autres versions du Livre, Yubal le musicien et Yabal le berger sont fondus en un seul et unique personnage nommé Jubal. L'époque médiévale,

fusionnant à son tour Jubal et son demi-frère Tubal-Caïn, forge, en particulier dans l'iconographie, une nouvelle figure : celle de Jubal Caïn, parfaitement équivalente, plutôt dans les textes cette fois, à celle de Tubal-Caïn ou Tubal dont on affirme dans maints ouvrages théoriques, déjà depuis le Haut Moyen Âge qu'il est le premier – *ante diluvium* – inventeur de la musique : «*Primus autem inventor musicae artis fuit Tubal* »<sup>21</sup>.

- 29 Nous saisissons mieux à présent, pourquoi, sur notre image, en lieu et place de Pythagore, c'est « Jubal-Caïn qui trouva les accords de la musique », Jubal Caïn, Jubal, Tubal-Caïn, Tubal ; sous ses multiples nominations le personnage condense et met en tension (*Armonia*)<sup>22</sup>, en résonance, tous les éléments – explicites ou implicites – qui composent l'image : la forge originelle, son vacarme et ses souffles<sup>23</sup>, l'enclume et le monocorde, la pensée de la musique, son « invention », son écriture, et, sous le patronage d'une « Dame Musique » presque subreptice, le chant liturgique.
- 30 Voici donc l'inventeur biblique remis par les Arts Libéraux au cœur de sa chrétienne doctrine, et formé une nouvelle association : celle du Forgeron et de sa Dame, de la Dame et de son Forgeron. Mais comment penser l'élément féminin de ce couple emblématique qui va, selon des modalités diverses, perdurer au cours de la longue durée historique ?
- 31 «*Soror vero Tubalcain, Noema ...* »<sup>24</sup>
- 32 Dans le droit fil du texte biblique, dès le IV<sup>e</sup> siècle, et ce jusqu'au XVI<sup>e</sup>, une figure féminine continue à être explicitement associée à celle de Tubal-Caïn dans les écrits concernant l'invention de la musique. Naamah/Julal, la sœur du forgeron biblique devient Noéma dans les écrits ultérieurs ; et si l'on prêtait à Julal l'invention de la harpe, on prête à présent à Noéma celle de l'art du tissage<sup>25</sup>. De cette Noéma présente dans les textes et inséparable de son frère forgeron, nulle trace dans l'iconographie,<sup>26</sup> à moins que, du côté des Dames cette fois, au jeu des dédoublements et des équivalences, l'on ne soit pas en reste...
- 33 Nouvel arrêt sur image. Il s'agit cette fois d'un précieux recueil de chansons italiennes et françaises de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

## Suite en polychromie...

### Bleu

- 34 Sur une scène figurant l'intérieur d'une église, en cet enclos assise, une jeune femme joue de l'orgue.
- 35 Le visage lisse et blanc, les cheveux dorés soigneusement relevés, elle porte une robe bleue sans artifices.
- 36 Bleue, couleur royale, couleur privilégiée de la Vierge entre le XII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>, l'or évoquant la lumière divine<sup>28</sup> ; le modèle marial semble bien, ici, explicite.
- 37 La musicienne à l'allure virginale donc, joue de l'orgue, plus exactement de l'orgue portatif. Au temps de notre image, son souffle expressif se mêlait aux autres instruments pour faire chanter, danser et chavirer les corps et les cœurs. Orgue de fête, orgue profane, on le trouvait aussi, mis cette fois à bonne distance du corps musicien, dans l'univers réglé des monastères. En ces lieux, des moines poursuivent l'œuvre pythagoricienne. Ces théoriciens de la musique cherchent les rapports numériques qui la régissent ; par leurs calculs, ils tentent d'agencer les sons selon l'ordre harmonieux des sphères orchestré par un Dieu unique. Évoquant les rapports des nombres entre eux, les tailles différentes des

tuyaux d'orgues permettent d'illustrer les théories florissantes de la musique ; l'orgue devient ainsi un instrument privilégié pour enseigner et développer cette science à la fois spirituelle et mathématique. Peu à peu, dans les illustrations des traités, l'orgue vient s'ajouter aux monocordes, cloches, et autres outils de mesure de la musique ; il remplit en somme la même fonction que l'instrument théorique de Pythagore.

- 38 Un seul instrument – l'orgue – et deux pensées de la musique ; deux conceptions qui s'affrontent au Moyen Âge autour de la pratique musicale et de sa théorie, du profane et du religieux, une « distinction primordiale des deux sortes de musique – celle qui élève l'âme et la prépare à l'immortalité et celle qui la dégrade en excitant les instincts du corps - »<sup>29</sup>. De quel orgue s'agit-il ici ? De l'un, de l'autre ? Ou des deux ensemble ? Le fait que l'instrument - particulièrement ouvragé - soit associé à une jeune femme peut-il apporter quelque élément de réponse ?
- 39 Envisageons que, sur l'image, la musicienne n'est pas seule.
- 40 Car avec cette figure d'un féminin-marial-musical entre en résonance un masculin-bruyant-païen. Il s'agit sans aucun doute, ici, nous l'avions deviné, du couple éponyme, du Forgeron biblique et de sa Dame<sup>30</sup>, d'une variation sur le thème joué dans l'image précédente ; mais la variation – c'est là son rôle – introduit des différences ; à présent, passée du Rouge au Bleu, la Dame occupe, en son gothique enclos, le centre de l'image, c'est elle qui joue d'un instrument tandis que, assis à ses pieds, un Forgeron massif, en tunique rouge, au teint et à la pilosité verdâtres, frappe à deux marteaux sur son enclume.
- 41 Tout autant que la position respective des personnages – à la fois séparés et conjoints – n'est-ce pas la vibration rythmique de la couleur entre eux qu'il convient peut-être de saisir, d'interroger ?

## Rouge

- 42 Exact opposé du bleu - dit Michel Pastoureau<sup>31</sup> - mais allant de pair avec lui, le rouge, dans la conception médiévale de la couleur, est situé du côté du masculin ; il renvoie au feu et au sang, blason de la force, de la puissance, du courage. Mais toute couleur est plus ou moins ambivalente ; le rouge peut aussi faire flamber le feu infernal, ou exposer emblématiquement la chair souillée. Dans la réalité sociale de l'époque, le rouge est la couleur des êtres de la marge ; celle que doivent afficher les chrétiens se livrant à des activités considérées comme déshonorantes – bourreaux, prostituées –, ou bien atteints d'infirmités assimilées, pour la mentalité du temps, à des signes extérieurs de péché, les lépreux par exemple.
- 43 Sur l'image, entre la Dame et son Forgeron, le jeu des couleurs semble poser d'emblée les termes d'un duo pour le moins discordant. Au bleu répond en s'affrontant le rouge, et un rouge d'autant plus sujet à caution que le personnage exhibe une abondante pilosité jaune-vert. Couleur inquiétante. Dans la classification médiévale des « bonnes » et des « mauvaises » couleurs, le jaune, d'emblée, s'inscrit sans nuance possible dans celle de la « mauvaise » ; envers de l'or divin, le jaune est couleur discriminatoire : celle du non chrétien, du musulman, du juif. Si le jaune, en outre, se met à glisser vers le vert, en ce point où la couleur bascule dans l'indécision, le mélange, elle devient en quelque sorte « bruyante », ce « bruit » ayant pour fonction de rendre « audible », par la couleur, un désordre, un dérèglement<sup>32</sup>.

- 44 Au jeu de ces suspicieuses couleurs, notre Forgeron semble bien être placé symboliquement sur une marge<sup>33</sup>, du côté de l'excès, du désordre. Pourtant, de ce trouble personnage, du vacarme de son geste artisan, jaillissent deux beaux objets, deux colonnes. Colonnes du Temple ou colonnes antiques ?

### Diabolus...

#### .. in Musica ?

- 45 Ces colonnes sont couvertes de signes. La colonne de gauche, dont la couleur or et blanc<sup>34</sup> rappelle celle de l'enclos où se tient la musicienne ; elle porte des mots en latin, ou en grec<sup>35</sup>. La colonne jaune-orangé de droite, exactement symétrique dans le déséquilibre, annonce clairement la couleur : il s'agit de musique, de notes : Ut, ré, mi, fa, sol, la.
- 46 La gamme sans la note Si.
- 47 Six notes représentant le système des six degrés diatoniques dits de l'hexacorde<sup>36</sup>, système qui apparaît au XI – siècle sous la plume du moine théoricien Gui d'Arezzo que nous avons rencontré au commencement de ce parcours<sup>37</sup>. Issu de l'héritage musical antique et repris par Gui d'Arezzo puis bien d'autres à sa suite, ce système de l'hexacorde qui a dominé l'enseignement et la pratique de la musique savante jusqu'au XVII – siècle, traduit une aversion : celle des théoriciens pour un intervalle qui introduit le trouble dans le bel édifice, l'intervalle fa-si de quarte augmentée désigné sous le nom de triton<sup>38</sup> – trois tons – ou *Diabolus in Musica*.
- 48 Ce triton<sup>39</sup> n'a cependant, à l'époque médiévale, de caractère « diabolique » que par sa position dans le système harmonique construit par les théoriciens. Connu depuis le IX<sup>e</sup> siècle, l'intervalle ne semble poser aucun problème particulier jusqu'à ce que Gui d'Arezzo institue le système de l'hexacorde. Dans l'ordre de la mélodie – écriture horizontale – l'emploi du triton ne présente toujours aucune difficulté ; par contre, en ce XIV<sup>e</sup> siècle – temps de notre image – prennent leur essor le contrepoint et l'harmonie<sup>40</sup>, et c'est là que gît le lièvre ou plutôt le « loup »<sup>41</sup>, car le triton, du fait de son ambiguïté, de son instabilité, introduit un désordre : « Le triton n'est « diabolique » que parce qu'il vient grincer dans les rouages d'un système harmonique qui n'est pas encore en mesure de le traiter sans difficulté »<sup>42</sup>.
- 49 Sur la colonne musicale de notre image la grinçante note si, est donc passée sous silence ... Pas de si, partant pas de triton, pas de *Diabolus* ? Pas de « loup » dans l'enclos de *Musica* ? Aux marches de l'église chrétienne, aux pieds de la Dame harmonieuse dont elle est le contrepoint, la présence forte du forgeron biblique invite pourtant à s'interroger : Jubal-Caïn serait-il l'incarnation de ce *Diabolus* absenté ? Le bruyant blason, en quelque sorte, de la part non domestiquée de la musique ? A la même époque, l'auteur anonyme du *Speculum humanae Salvationis*, *Le Miroir du Salut*, affirme que le bruit des marteaux du biblique Tubal, annonce celui des marteaux clouant Jésus sur la croix... Reliant ainsi le forgeron biblique et le bourreau du Nouveau Testament, le vacarme des marteaux fait résonner ensemble deux temporalités ; non seulement il a pour fonction de rendre « audible » la charnière entre l'Ancien et le Nouveau, mais il la constitue.
- 50 Ce détour nous permet de revenir à notre image, de penser autrement ce « *Diabolus* » in « *Musica* ». Dans l'espace iconographique, Jubal Caïn occupe une position intermédiaire : ni dans l'enclos qui abrite la Dame, ni dehors. Assis sur la marche, imposant, il participe des deux espaces et, à la charnière des deux, emblématiquement, il façonne sur l'enclume,



sous ses outils, ses instruments (*organi*), un ordre, une architecture polyphonique, une harmonie, c'est-à-dire, dans cette verticalité des accords, une synchronie, une concordance des temps. Temps biblique, temps antique et temps chrétien ne se succèdent plus, ils s'harmonisent, coexistent. Peut-être retrouvons-nous ici, au détour de cette allégorie médiévale, ce qui est l'apanage des forgerons dans toutes les sociétés : le pouvoir ambivalent – à la fois maléfique et bénéfique – non seulement de manipuler la Nature mais d'en précipiter par la transmutation des matériaux les rythmes temporels, et, les précipitant, non d'abolir le temps linéaire<sup>43</sup> mais bien de faire coexister en tension la diachronie et la synchronie, de créer une texture temporelle mixte, composite.

- 51 Là où surgit l'écriture musicale, le Forgeron est harmonieux<sup>44</sup> ; d'autant plus harmonieux que le « Caïn » ajouté à Jubal fait signe du côté du chant car le *q-y-n* arabe, terme qui signifie « forger », « être forgeron » est apparenté au terme hébreu désignant « l'action de chanter, entonner une lamentation funèbre »<sup>45</sup>. Souvenons-nous de l'image précédente, de la Dame Musique formant – à bonne distance de Jubal Caïn – trio avec deux chantres et une partition ... Là où le Forgeron « trouve les accords de la musique », *Musica*, nécessairement, est aussi dans la forge.
- 52 Dans une aube biblique, Naamah, l'énigmatique sœur de Tubal-Caïn, invente – dit-on – l'art de la harpe ou du tissage, *Quae invenit artem variae texturae*. Littéralement, des « textures variées ».
- 53 Dans le recueil de chansons, sur notre image, en ce temps chrétien du XIV<sup>e</sup> siècle, Dame Musique, en touchant l'orgue de ses doigts fuselés, laisse voir, au bout de sa manche bleue ...

### ...Un petit pan de manche rouge

- 54 On peut alors, à partir de cet intrigant détail de l'image, de ce petit pan de manche rouge, revenir à l'entité, au Couple, et penser plus avant les termes de son appariement.
- 55 Fondé sur le jeu complexe des formes et des couleurs, des espaces et des temporalités, ce programme iconographique semblait être construit sur des oppositions fortes – masculin/féminin, bruyant/musical, païen/chrétien –. Ces oppositions, terme à terme, produisant des écarts, des différences pertinentes, servent à énoncer des limites ; mais l'on voit bien, au regard de tout ce qui a précédé, que c'est le rapport dynamique, le jeu de ces oppositions entre elles qui, déclinant et, dans le même mouvement, distinguant des différences, les articulent<sup>46</sup>. Le petit pan de manche rouge, dans ce contexte, n'est-il pas le lieu emblématique, où, en précipité – au sens (al)chimique du terme – s'inscrit toute l'image ? Un lieu où sont interrogées, défaits, puis reforgées sans cesse les limites<sup>47</sup> ?
- 56 La robe virginale et mariale de Dame Musique avec sa note rouge laisse entrevoir la tunique de Jubal-Caïn, et Jubal-Caïn, alias Pythagore, « trouvant les accords de la musique » est aussi, avec sa part païenne, cette *Musica* qu'il façonne sur l'enclume. L'un est l'autre<sup>48</sup>, comme l'autre est l'un. Pour qu'il y ait *Musica*, il faut, ne fût-ce qu'en creux, son *Diabolus*. A l'art d'agencer les sons harmonieusement sur le papier, de fabriquer du temps musical, il y faut le temps des corps, celui de l'histoire, l'art du *Faber*, du « faiseur »<sup>49</sup>, puis celui de l'instrumentiste, du corps instrumenté : marteaux prolongeant la main masculine, ou orgue au contact, ambigu, du corps féminin<sup>50</sup>. Alors on peut bien, afin de réassurer les limites, les ouvrager religieusement en les entourant d'un enclos-cathédrale minuscule ou majuscule, mais, l'orgue, bois et métal, contiendra toujours l'enclume, Pythagore son Pan, la Dame bleue son Forgeron rouge puisque la part bruyante,

« lascive » de l'entité Musica doit rester présente, active pour que le système, simplement, soit efficace. Nous ne nous étonnerons donc pas que sur une autre image, non plus du XIV<sup>e</sup> siècle, mais du siècle suivant, sur un médaillon illustrant *La Divine Comédie*, nous soit donné à voir un couple proprement infernal.

- 57 La Dame est passée du côté verdâtre, ni elle, ni son orgue ne présente d'enceinte ouvragée, d'enclos-cathédrale ; quant à son compagnon... il grimace horriblement, son torse et ses bras se sont recouverts d'une toison velue ; le manche du marteau que le sauvage brandit au-dessus de sa tête s'est fait bâton, l'enclume est devenue minuscule, presque transparente, réduite à un petit point bleu qui troue la lueur glauque baignant toute la scène et sur cette enclume d'où ne jaillit nulle colonne de mots et de notes, il y a, platement, quelque chose.

## DEUXIEME ÉPOQUE

- 58 Harmonieux, c'est-à-dire concordant de par ses dissonances même, et restant harmonieux y compris dans le basculement vers les extrêmes, Dame Musique et son Forgeron semblent être, comme les oiseaux du même nom, des Inséparables<sup>51</sup>. Et pourtant ...
- 59 Sortons des livres, marchons, poussons la porte de l'imposante cathédrale Sainte-Cécile d'Albi et levons les yeux vers les merveilles de sa voûte...
- 60 Au centre d'un demi-cercle d'or, la musicienne se tient, légère, charmante, en robe rouge généreux, tout comme l'est le décolleté souligné par un liseré noir ; une résille blanche retient et agrmente la chevelure dorée ; le visage aux traits délicats est penché vers l'instrument posé devant elle et dont elle joue, on l'imagine sans peine, divinement, tandis que de l'autre côté du buffet de l'orgue, un ange rondouillet et distrait s'active mollement au soufflet.
- 61 Sur fond d'or, l'identité de la gente Dame s'affiche en grandes lettres : MUSICA.
- 62 Mais où est son Forgeron ?
- 63 Il est là, juste au dessous, à l'extérieur. Séparé de sa compagne.
- 64 L'homme de fer, solidement campé devant son enclume, absorbé dans son labeur.
- 65 Cette impression d'une force à l'œuvre. Titanesque presque.
- 66 EUBAL – dit l'inscription sous l'enclume.
- 67 Du vacarme rythmique des marteaux ne jaillit nulle colonne. Nulle musique ?
- 68 De part et d'autre de Jubal, à son oblique, deux anges musclés font résonner le son cuivré de leurs longues trompettes.
- 69 En son enclos doré, Musica joue de l'orgue, en intelligence avec son ange.
- 70 Bien visible, le soufflet de l'orgue rappelle, en creux, celui de la forge car la forge, lieu du feu, est aussi lieu de souffles.
- 71 Au dessus de la «chambre » de la Dame, en emblème, un autre orgue déploie, en majesté, ses tuyaux ; une syrinx géante, encadrée, comme le Forgeron, par deux anges à trompette.



Tout en haut, dans le bleu médiéval,

- 72 une Lyre.
- 73 Sur cette image peinte à la voûte d'une cathédrale, parmi les saints et les saintes, les instruments de musique et les masques, s'inscrit, à la verticale, un vaste système théorique, celui des simultanités sonores, de l'art raisonné de l'assemblage des accords : une Harmonie.
- 74 Porté à son point d'incandescence par les théoriciens des Arts Libéraux du XV<sup>e</sup> siècle, cet art savant de l'Harmonie se nommait, en ses commencements, au IX<sup>e</sup> siècle, *Organum*.
- 75 Au temps de Pythagore, *Armonia* - « assemblage » - désignait plus précisément la manière d'accorder la lyre.
- 76 Non loin de MUSICA, dans une autre partie du ciel de la voûte, une autre Dame veille sur sa cathédrale, elle porte la palme du martyre et l'auréole des saintes, elle s'appelle Cécile.
- 77 Á cette époque, le culte rendu à sainte Cécile est en plein essor ; on se plaît à la représenter, dans les églises, les cathédrales. La voici, enclose en un enfeu, dans la cathédrale de Leon, en Espagne.



D'une Dame l'autre

- 78 La sainte damoiselle se tient debout en ample manteau et robe somptueusement brodée. Droite, comme absente à son corps et au monde, elle semble, derrière l'écran de son regard, contempler l'invisible. Nimbée d'auréole, couronnée des roses de la virginité, Cecilia tient dans sa main droite, comme la sainte Cécile de la cathédrale d'Albi, la palme du martyre. Sur le bras gauche, cependant, le peintre a posé - comme un emblème ? - un orgue portatif ; l'instrument fait signe, d'évidence, vers la Dame des Arts Libéraux, vers Musica.
- 79 Sainte Cécile/Dame Musique : une nouvelle variation sur le double ?
- 80 On pourrait le penser si un détail de l'image ne retenait notre attention :
- 81 Cecilia – à la différence de Musica – ne joue pas de son instrument ; elle ne lui prête aucune attention et, sur son bras, il semble même un objet rapporté... Pourtant, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, l'orgue, jusque là attribut de la seule Dame Musique, va aussi devenir celui de sainte Cécile, et la convertira en patronne des musiciens, des facteurs d'orgue et des luthiers<sup>52</sup> ; mais comment et pourquoi ? Dans l'iconographie chrétienne, les attributs des saints font souvent référence à un événement marquant de leur vie ; dans l'existence de Cécile, telle que nous la conte, au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>, Jacques de Voragine, trouverons-nous quelque indice susceptible de nous mettre sur la piste de l'orgue<sup>54</sup> ?
- 82 L'histoire se passe dans la Rome païenne du III<sup>e</sup> siècle.

### Légende dorée...

« Cécile, vierge très illustre, est née d'une noble lignée de Romains et, dès le berceau, elle fut élevée dans la foi chrétienne. Elle portait, toujours caché en son cœur, l'Évangile du Christ. Elle ne passait aucun jour ni aucune nuit sans s'entretenir avec Dieu ou sans prier et elle demandait à Dieu que sa virginité lui soit conservée. Mais elle avait été fiancée à un jeune homme du nom de Valérien et le

jour de ses noces avait été fixé. Par-dessous, contre sa chair, elle portait un cilice et, par-dessus, elle était vêtue de vêtements tissés d'or et quand résonnaient les orgues, elle chantait en son cœur, seulement pour son Seigneur, en disant : « Seigneur, que mon cœur et mon corps deviennent immaculés, afin que je ne sois pas couverte de confusion. » Et en pratiquant des jeûnes de deux ou trois jours, elle recommandait au Seigneur le bien qu'elle craignait de perdre. »

- 83 Cet épisode – le seul qui fait mention de l'orgue –, est l'un des temps fort de la vie de sainte Cécile ; l'accent est mis par l'hagiographe sur le vœu de chasteté menacé par le mariage. La suite du récit dit la curieuse manière dont la mariée conserva « le bien qu'elle craignait de perdre » :

« Vint la nuit au cours de laquelle elle dut affronter, seule avec son mari, les silences secrets de la chambre nuptiale. Elle s'adressa à lui en ces termes : « Jeune homme très doux et très aimant, il est un secret que je dois te révéler, si tu me jures de le garder par tous les soins. » Valérien jura qu'il ne le dévoilerait sous l'empire d'aucune nécessité, et qu'il ne le livrerait sous aucun prétexte. Alors, elle lui dit : « J'ai pour amoureux un ange de Dieu qui surveille mon corps avec une jalousie très grande. S'il a le moindre soupçon que, par un amour impur, tu veuilles me toucher, alors il te frappera et tu perdras la fleur de ta très gracieuse jeunesse. Mais s'il sait que tu m'aimes d'un amour sincère, il t'aimera comme il m'aime et te montrera sa gloire. »

- 84 Conquis par ce discours inspiré, ébloui de miracles le lendemain, Valérien adopte la religion de son épouse, et consent à rester chaste. Voici donc la première conversion<sup>55</sup> opérée par la chrétienne Cécile, celle de son jeune époux, la nuit même de leurs noces ; et c'est bien cette haute vertu chrétienne, la virginité, qu'ici le récit enchâsse, célèbre. Hautement honorée, cette vertu est, pour le christianisme, l'un des idéaux féminins de la sainteté<sup>56</sup> ; le récit construit ainsi non seulement un couple mais surtout une sainte particulièrement exemplaire. Plus que le martyre final de Cécile, cet épisode des noces et de la conversion de Valérien est le centre de la légende, il en constitue le passage le plus édifiant, le plus efficace.

### Amour sans délices mais avec orgues ...

- 85 Mais qu'en est-il de l'orgue dans cette histoire ? Associé de manière presque subreptice à Cécile, il offre seulement, semble-t-il, le décor musical de ses païennes épousailles :

«... Et quand résonnaient les orgues, elle chantait en son cœur, seulement pour son Seigneur, en disant : “ Seigneur, que mon cœur et mon corps deviennent immaculés, afin que je ne sois pas couverte de confusion “ »

- 86 On remarque que le récit juxtapose dans la même phrase le chant des orgues et le chant intérieur, silencieux de Cécile ; tout en les mettant en relation, le récit instaure entre eux une distance et même une opposition ; à l'intériorité du chant chrétien s'oppose la bruyante sonorité des instruments païens<sup>57</sup> ; or, cette présence des orgues est le seul élément concret que le récit donne à voir, ou plutôt à entendre de ces noces qui resteront chastes ; peut-on alors avancer que les orgues figurent à la fois le monde païen et les tentations de la chair dont Cécile se détourne « en chantant dans son cœur » ?
- 87 Se détourner par le chant sacré de la lascive musique, de sa part « sauvage », païenne, c'est-à-dire profane, n'est-ce pas là, le *credo* des théoriciens médiévaux ? On comprend alors pourquoi, du récit à l'image, la sainte Cécile de la cathédrale de Leon est représentée avec un orgue dont elle ne joue pas et dont elle détourne soigneusement son regard. Mais alors pourquoi faire de cet instrument sujet à caution l'attribut de la sainte ? D'autant que

sur d'autres images de la même époque, Cécile est représentée jouant bel et bien, comme Dame Musique, de son instrument ...

## De quelques efficaces « oublis »

### In corde...

- 88 Au Moyen Âge, la vie des saints était connue non seulement parce qu'on la consignait dans les livres mais aussi parce qu'on la chantait à l'église le jour de leur fête. L'antienne<sup>58</sup> de l'un des psaumes de l'office de Vêpres<sup>59</sup> de la fête de Cécile – le 22 novembre – reprend la phrase du récit canonique : *Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli domino decantabat...* « Et quand résonnaient les orgues, elle chantait en son cœur, seulement pour son Seigneur... » ; or, sans que l'on sache vraiment comment, deux mots figurant dans le récit n'apparaissent plus dans l'antienne : *in corde...* « En son cœur ». Cet oubli a une conséquence importante car il retire à Cécile le chant intérieur, silencieux pour lui donner une voix vive qui se mêle aux orgues du cortège de noces ; dès lors, ce n'est plus en intimité avec son Dieu qu'elle dialogue mais accompagnée par les instruments qui se font le support de sa prière ; ainsi, par le biais de cet « oubli »<sup>60</sup>, l'antienne fabrique une Cécile liée à l'art vocal et – toujours de manière indirecte cependant –, à l'orgue tandis que l'iconographie, elle, montre de plus en plus souvent la sainte aux claviers d'un orgue ...
- 89 C'est ici qu'intervient un deuxième et tout aussi ingénieux « oubli ».

### Cantantibus organis ...

- 90 Il semblerait que les copistes de la légende de sainte Cécile aient été peu soucieux de conserver à la sainte la distance avec la musique que posait le récit initial car, dans la même phrase servant d'antienne, en sus du *in corde*, une syllabe manque parfois à un mot. Un petit rien, une syllabe, trois lettres. Ce petit rien pourtant constitue un point de basculement, celui qui fait de l'orgue l'élément inséparable de la sainte, son nécessaire attribut.
- 91 *Cantantibus organis...* « Et quand résonnaient les orgues » ou, plus littéralement, « pendant que chantaient les orgues ». L'omission du *tan* de « *cantantibus* », qui devient donc « *cantibus organis* »<sup>61</sup>, infléchit une fois encore le sens de la phrase ; « *cantibus organis...* au son des orgues elle chantait pour son seul Seigneur » a pu être entendu « s'accompagnant des orgues elle chantait... ». Du récit initial à l'antienne, les « oublis » successifs construisent une nouvelle image de la sainte, image qui donne lieu, dans les représentations, à un nouveau programme iconographique ; Cécile peut légitimement toucher l'orgue qui, désormais, lui appartient en propre. Que l'instrument, symboliquement, soit l'emblème du monde païen dont la jeune épousée se détourne où qu'il soit, dans ses chastes mains, le vecteur du chant sacré, il semble, que pour les imagiers du XV<sup>e</sup> siècle, il importe de l'associer – fût-ce comme pièce rapportée – à la sainte fille<sup>62</sup>.
- 92 Le mystère n'est cependant pas tout à fait éclairci car il reste à envisager le pourquoi de cette singulière association.



## Des deux Dames, l'orgue

- 93 En ce XV<sup>e</sup> siècle, Dame Musique et ses compagnons Jubal Caïn et Pythagore demeuraient, malgré la « concurrence » de cette neuve et musicale patronne, les garants et les protecteurs d'une musique pensée par les théoriciens des Arts Libéraux. Retournons un instant dans la cathédrale d'Albi, à ses voûtes étoilées où les peintres déploient, magnifiquement, en images, sous le patronage de *Musica* et de son Forgeron, le système complexe d'un ordre musical nouveau, la pensée des simultanités sonores, l'Harmonie<sup>63</sup>. Bien qu'il soit très délicat de situer avec précision sur un plan historique le point de bascule, celui du passage de la musique pensée en termes d'intervalles harmoniques à celle pensée en termes d'accords<sup>64</sup>, il semble qu'à la suite de l'Ars antiqua et de l'Ars nova<sup>65</sup>, au siècle précédent, s'étaient affirmées et développées une idée et une pratique de la musique qui, privilégiant le jeu virtuose des mélodies entre elles, s'écartait de la finalité théologique et n'entendait plus seulement figurer la matérialisation sonore de l'harmonie divine. Au siècle quatorzième donc, la musique profane se développe, la polyphonie ne cesse de se compliquer, de s'ornementer. Des voix s'élèvent dans le clergé pour condamner avec vigueur les innovations qu'ils accusent « d'enivrer les oreilles au lieu de les apaiser »<sup>66</sup>. Deux siècles plus tard, au XVI<sup>e</sup> siècle, la complexité croissante de la polyphonie nourrit, outre celle des clercs, de nouvelles attaques, celles des protestants. « Lascive », « sensuelle », « incitant à la luxure », cette musique est jugée indigne de la liturgie chrétienne<sup>67</sup>. S'éloignant par trop du sens que lui conféraient les Arts Libéraux, la place de la musique est remise en question, d'autant que, depuis la découverte des lois mathématiques de la perspective, les peintres contestent le rôle privilégié qu'elle occupait dans la hiérarchie des arts religieux ; l'antique classification transmise par Boèce a fait son temps ; trop lointaine et abstraite, elle ne fait plus résonance. Dans l'élan de ce mouvement rigoriste renaissant, la charmante Dame Musique et son bruyant-païen Forgeron apparaissent désuets, sinon suspects ; en revanche, la très chaste et très musicienne sainte Cécile est – construite à cette fin par l'Église – la patronne idéale, un double sans ombre, une sainte Dame Musique lavant, religieusement, cet art de tout soupçon.
- 94 De ce passage de la Dame à la sainte, de l'une à l'autre des figures féminines de la musique, l'orgue, aux mains de l'une comme de l'autre, fait office de médiateur et de relais ; il assure la continuité entre deux époques, deux états d'un système, il est le pivot autour duquel s'organise et se réorganise un dispositif dont l'élément central, invariant, est l'association jeune femme/orgue.
- 95 Dans l'iconographie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, sainte Cécile et Dame Musique coexistent au cœur des églises ; cependant, la présence du Forgeron auprès de la Dame des Arts libéraux pose l'écart entre les deux figures féminines. Or, au tournant du XV<sup>e</sup> siècle, il se passe ceci : jusque là posé en contiguïté, le couple Jubal-Caïn-Musica se disjoint ; le Forgeron s'éloigne de sa Dame<sup>68</sup>, glisse peu à peu dans la coulisse des images et finit par disparaître complètement de la scène au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Au début de ce même siècle, Dame Musique cède aussi du terrain, et progressivement, comme son compagnon, finit par s'absenter des images, tandis que sainte Cécile – et son orgue – est, elle, de plus en plus représentée<sup>70</sup> ; la sainte a évincé la Dame – et son Forgeron –. Plus de couple emblématique, Cécile est seule avec l'orgue. S'il tisse la continuité entre les deux figures féminines, exposant la part à la fois païenne et la part chrétienne de la musique, que représente véritablement, aux mains

de la sainte, cet instrument ? De quoi est faite cette voix organale – *cantibus organis* – de Cécile ?

## Organum

- 96 *Organum* est un terme latin (du genre neutre) qui s'origine dans le terme grec *organon*. Si le mot « orgue » est bien l'une de ses traductions, il signifie aussi l'instrument de musique en général et l'instrument au sens d'outil. Un seul terme donc et trois signifiants posés en équivalence, c'est-à-dire, selon les contextes, la possibilité, grâce à cette polysémie, de jouer sur trois registres. Ainsi le *cantibus organis* de l'antienne peut se traduire indifféremment par « au son des orgues » ou « au son des instruments de musique » ; voire même, « au son de l'outil, de l'instrument »<sup>71</sup>. Les peintres du XV<sup>e</sup> siècle n'ignoraient pas les significations multiples attachées à ce terme ; dans maintes représentations, la sainte et son chant sont accompagnés par un chœur d'anges musiciens. Cependant, parmi tous les instruments, celui dont on fait l'élu de Cécile, c'est l'orgue ; or derrière lui, se cache un *instrumentarium* complet<sup>72</sup>. Figurer un orgue dans les mains de la sainte équivaut à les évoquer tous car dans ses jeux, organiquement, l'instrument les contient tous. Dès lors, on comprend mieux pourquoi Cécile, sainte patronne des organistes, est aussi, à ce titre, celle de tous les musiciens et faiseurs d'instruments.
- 97 *Organum*, orgue, outil, instrument(s) de musique : au jeu du dépliage étymologique et des différentes acceptions du terme, il en est une autre qui rassemble cette polysémie pour élaborer un système, une polyphonie.
- 98 Convenons de faire retour aux alentours du IX<sup>e</sup> siècle.
- 99 En ce Haut Moyen Âge, dans les écoles des monastères, dans certaines cathédrales, résonne déjà une première polyphonie, une pensée de la succession réglée d'octaves, de quintes et de quarts, mise en œuvre dans le chant liturgique<sup>73</sup>. Cette première polyphonie est un trope vertical dont on use comme ornement ; un trope, c'est-à-dire un texte que l'on rajoute au texte liturgique et dont chaque syllabe se greffe sur le texte du *cantus*, du plain chant. Ce trope est appelé voix organale ou *organum*. A partir de cet *organum*, de cette polyphonie initiale, le plus souvent improvisée, se développe, dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, un nouvel *organum* qui n'est plus improvisé, mais composé, noté sur papier. De ce nouvel édifice polyphonique naîtra au tournant du XIII<sup>e</sup> siècle l'*Ars antiqua* et, au XIV<sup>e</sup>, l'*Ars nova* ; c'est à cette époque que le premier *organum* – comme d'autres formes musicales anciennes – disparaît.

## Les jeux de l'orgue

- 100 Demeurée seule sur la scène musicale iconographique du XVII<sup>e</sup> siècle, Cécile, portant ou touchant l'orgue, n'a-t-elle pas alors pour fonction d'incarner aussi – par l'instrument, l'outil qu'on lui attache – la continuité dans le changement, les innovations et les abandons qui tissent l'histoire musicale depuis le haut Moyen Âge ? L'orgue – instrument des instruments<sup>74</sup> – n'ayant pas seulement pour rôle d'exposer et de conjurer la part profane de la musique, ou de caractériser une sainte patronne des musiciens, mais celui, bien plus important, d'exposer, en condensé, depuis le premier *organum*, le feuilleté de l'histoire, son long travail, la juxtaposition, (lecture verticale), des états successifs, (lecture horizontale), d'une théorie musicale venue – *organum* – d'un IX<sup>e</sup> siècle lointain, et toujours remise sur l'enclume ? Une Harmonie<sup>75</sup>.



- 101 De cette structure harmonique, présente dans l'iconographie, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, la jeune femme à l'orgue, Dame Musique ou Cécile au siècle suivant, est l'élément constant, nous l'avons dit ; dans cette configuration, l'orgue ne serait-il pas alors le lieu et le support d'un système de transformations qui permet, à chaque période de l'histoire musicale, d'intégrer la nouveauté tout en récapitulant les étapes qui ont précédé ? L'orgue : un outil, un instrument polysémique et polyphonique actif qui permet de penser la totalité d'un ensemble théorique ? Peut-on avancer alors que dans les mains de la sainte Cécile des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce n'est pas seulement l'orgue de Dame Musique qui est présent, mais bien, en simultanéité, le présent et le passé, le système musical existant et ceux qui ont précédé, c'est-à-dire l'entité *Musica* dans son ensemble telle que l'avait pensée, autour de quelques récits fondateurs - Pythagore ou la Légende dorée - les théoriciens des siècles passés ? L'orgue de Cécile contient, emblématiquement, l'entité *Musica*, c'est-à-dire le couple éponyme - Dame Musique à l'orgue, Pythagore-Jubal-Caïn à l'enclume - et toute la problématique sous-jacente au système musical figuré par ce couple, les catégories du masculin et du féminin recouvrant peut-être, en les recoupant, celles du sacré et du profane, du chrétien et du païen<sup>76</sup>. Héritière directe de Dame Musique, sainte Cécile l'est également, par conséquent, de son singulier compagnon dont l'orgue, en creux, manifeste la présence. Or, sur maintes images du XVII<sup>e</sup> siècle, sainte Cécile n'est plus seule avec son instrument car les peintres lui octroient un compagnon ...
- 102 Il n'est ni forgeron, ni barbu, ni païen, c'est un ange.

### Un amoureux peu... catholique ?

- 103 Sur cette toile du XVII<sup>e</sup> siècle italien, cette scène charmante. Une sainte Cécile vêtue de rouge touche délicatement les claviers d'un petit orgue ; absorbée par la musique, elle semble ne pas s'apercevoir de la présence de ce garçonnet angélique aux ailes bleutées qui, la dévorant d'un regard pieux, s'efforce d'attirer son attention sur la page de musique qu'il présente.
- 104 Dans le récit fondateur de Jacques de Voragine, au XIII<sup>e</sup> siècle, Cécile déjouait les pièges tendus à sa vertu en chantant fervente prière, s'accompagnant - ou accompagnée - de l'orgue, puis la nuit de ses noces, déclarait sans ambages à l'époux « très doux et très aimant » qu'elle avait « pour amoureux un ange de Dieu » et que cet ange était, en quelque sorte, son garde du corps... L'époux se le tint prudemment pour dit et Cécile demeura chaste, sous l'aile de son ange.
- 105 Ce compagnon angélique - et vindicatif - de la Légende dorée n'apparaît pas en tant que tel sur les premières images de la sainte ; en revanche, en ce XVII<sup>e</sup> siècle, de plus en plus souvent, à côté de l'effigie voisine la scène de genre ; dans l'intime d'un clair-obscur, une jeune fille dialogue avec l'orgue tandis qu'un ange - chérubin ou jeune garçon - veille sur elle. La légende est encore une fois efficace puisqu'elle permet, autour de l'orgue, de reformer un couple ... Le Couple ?
- 106 En lieu et place de Jubal Caïn aux pieds de sa Dame Musique, l'ange - être ambigu - ne vient-il pas, auprès de Cécile, jouer un rôle semblable ? C'est à lui qu'appartiennent les signes de la musique, comme, en son temps, ils appartenaient au Forgeron. Plus de colonnes ici, mais le papier, la partition. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, la partition a pris de plus en plus de place dans l'iconographie musicale ; associée d'abord à Dame Musique, elle relègue son compagnon au second plan de l'image, et lorsque Jubal Caïn disparaît, que sa Dame s'efface à son tour, c'est autour du dispositif sainte Cécile/orgue mais surtout de

celui sainte Cécile/orgue/ange que fait retour sur image l'écriture de la musique. Ici, sur la toile de ce peintre italien du XVII<sup>e</sup>, l'ange tente, en vain, d'attirer l'attention de la sainte jeune fille sur le papier, les notes, la règle. De quelle mission est-il chargé ? Ange gardien de la sainte musicienne mais surtout des tables de la loi musicale, figure-t-il à la fois la tentation de la lascive musique profane et le moyen de s'en garder ? Figure-t-il à la fois la part païenne de la musique et sa part chrétienne ? Remarquons la manière dont le peintre pose le personnage dans son tableau : tout contre l'orgue, dans sa contiguïté ; l'ange fait corps avec l'instrument alors que Cécile ne le touche que du bout des doigts ... L'orgue détermine l'ange et l'ange permet de reformer, dans un nouvel agencement, le couple éponyme, l'entité *Musica*, le système musical dans son ensemble. Ce système pour être efficient intègre, en les caractérisant, la pensée de ses limites, donc des basculement possibles, du chrétien vers le païen, du sacré vers le profane, du diabolique vers l'angélique et en sens inverse, du païen vers le chrétien etc. Tout est toujours là, en simultanéité. La jeune femme à l'orgue – Dame Musique ou sainte Cécile – ne saurait donc être représentée qu'accompagnée ; de son Forgeron et de ses outils, ou de l'ange et/ou de la partition<sup>77</sup> ; lorsque l'indispensable compagnon fait défaut, l'orgue atteste de la permanence de sa présence, il est cette présence. L'élément invariant est bien la jeune femme à l'orgue, c'est-à-dire, dans tous les cas, en creux, le couple éponyme, initial, à partir duquel tous les jeux, toutes les variations de la structure, dans un temps historique donné, sont possibles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ABROMONT Claude et de MONTALENBERT Eugène, 2001, *Guide de la Théorie de la Musique*, Paris, Fayard.
- ALBERT Jean-Pierre, 1997, *Le sang et le Ciel*, Paris, Aubier.
- La Bible de Jérusalem* 1961, traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Ed. du Cerf.
- BIGET Jean-Louis, ESCOURBIAC Michel, FAVIER Jean, 1994, *Sainte-Cécile d'Albi*, Toulouse, Ed. Odyssée.
- BOECE, (Ve siècle), 2005, *De Institutione Musica, Traité de la musique*, Turnhout, Brepols.
- CHAILLEY Jacques, 1967, *La musique et le signe*, Lausanne, Editions Rencontre.
- Corps écrit*, 1990, « L'instrument », n° 35, Paris, Presses Universitaires de France.
- CULLIN Olivier, 1999, « L'Ars nova », *Guide la Musique au Moyen Age*, sous la dir. de Françoise Ferrand, Paris, Fayard, pp 382-393
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris, Gallimard.
- ELIADE Mircea, 1977, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion.
- FABRE Daniel, 2005, « Limites non frontières du Sauvage », *l'Homme*, n°175-176, pp 427-444
- FRANCHINUS GAFURIUS, [1492] 1967, *Theorica Musicae*, Broude Bros, New-York.

- GOLDRON Romain, 1966, *Triomphe de la polyphonie*, Lausanne, Editions Rencontre.
- , 1966, *La musique et l'humanisme*, Lausanne, Editions Rencontre.
- , 1965, *De Sainte-Sophie à Notre-Dame*, Lausanne, Editions Rencontre.
- GUIDO D'AREZZO (v. 1026), 1996, *Micrologus*, traduction et commentaires de Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, Paris, Cité de la Musique.
- Histoire de la musique occidentale*, 1985, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Paris, Fayard.
- LE GOFF Jacques, 2004, *Moyen Age : entre ordre et désordre dans la Musique*, catalogue de l'exposition 26 mars-27 juin 2004, Paris, Cité de la Musique.
- MALE Emile, 1945, *L'art religieux du XIIe au XVIIIe siècle*, Paris, Armand-Colin.
- MALE Emile, 1998, *L'art religieux du XIIe siècle en France, études sur les origines de l'iconographie au Moyen Age*, Paris, Armand Colin.
- MASSIP Catherine, 1991, *Le chant d'Euterpe, l'Aventure de la Musique*, préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Editions Hervas.
- PANOFSKY Erwin, 1969, *L'œuvre d'art et ses significations ; essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard.
- PASTOUREAU Michel, 2002, *Bleu*, Paris, Seuil.
- PASTOUREAU Michel, 1986, *Figures et couleurs : études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or.
- PETRUS COMESTOR (v. 1160), 2005, *Historia Scholastica*, Sylwan, Agneta, éditeur Turnhout, Brepols.
- POIZAT Michel, 1991, *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié.
- POMME DE MIRIMONDE Albert, 1968, « Les allégories de la musique », *La Gazette des Beaux-Arts*, pp 295-324
- , 1974, *Sainte Cécile, histoire d'une métamorphose*, Lausanne, Editions Minkoff.
- , 1975, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbon*, Paris, Editions A. & J. Picard.
- SPECHTSHART VON REUTLINGEN Hugo, v. 1488, *Flores Musice omnis cantus gregoriani*, Strasbourg, Jean Prüss.
- SZENDY Peter, 2002, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Les Editions de Minuit.
- VASSAS Claudine, 1994, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard.
- VAN WYMEERSCH Brigitte, 1997, « La philosophie pythagoricienne du nombre et de la musique », *Revue belge de Musicologie*, vol. LI, pp 5-16.
- , 2004, « La tradition arithmétique en musique, l'exemple de Gassendi », *Sciences et Techniques en Perspective*, 2<sup>ème</sup> série, 8/1, pp 85-87.
- VORAGINE Jacques de, 2004, *La Légende dorée*, Paris, éd. de La Pléiade, Gallimard.
- ZUMTHOR Paul, 1993, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil.

## NOTES

1. Cet article a été écrit à deux plumes, à deux voix se croisant en harmonie (*concordiam*). Annie Paradis est docteur en anthropologie de l'EHESS, ingénieur d'études au Centre d'Anthropologie et à l'Université Toulouse-II, Marie Baltazar est doctorante au Centre d'Anthropologie et rédige une thèse sur l'orgue et les organistes. Issue d'une réflexion entamée et poursuivie dans le séminaire « Anthropologie de la musique » animé par A. Paradis, la présente contribution, qui s'essaye à aborder la musique par le biais de sa représentation, de son iconographie, n'a d'autre ambition que de poser les premiers jalons d'une recherche au long cours.
2. Récit rapporté déjà par les Pré-Socratiques, Xénocrate, Macrobe, Jamblique, et par Nicomaque au II<sup>e</sup> siècle.
3. Guido d'Arezzo [v.1026] 1996.
4. Boèce [470-525] *De Institutione Musica*.
5. Termes empruntés au théoricien et pédagogue du XVII<sup>e</sup> siècle, Petri Gassendi auquel Brigitte Van Wymeersch consacre un bel et foisonnant article (2004). Dans les premières pages de sa contribution, la musicologue explicite les conceptions musicales que Gassendi a héritées de l'Antiquité, conceptions transmises par Boèce à l'Occident chrétien : «Gassendi ne remet jamais en cause la relation étroite que la musique et les mathématiques entretiennent. La musique est une science quadriviale, et donc une science des nombres, mais à la différence de l'arithmétique, elle s'occupe non de nombres « nus », mais de nombres « chantants et harmonieux », c'est-à-dire qu'elle n'étudie pas les nombres en soi, considérés dans leurs propriétés propres, telles que la parité, la divisibilité, mais s'intéresse aux relations entre les nombres. ».
6. Ce système musical est entièrement construit sur l'intervalle de quinte, et sur le cycle de ces quintes. Nous ne pouvons, dans le cadre de cette contribution, entrer plus avant dans la complexité de cette théorie pythagoricienne qui relève du domaine de la musicologie. Cf, parmi une énorme bibliographie consacrée à ce sujet, les travaux de Brigitte Van Wymeersch, et, pour une première approche, « La philosophie pythagoricienne du nombre et de la musique », 1997.
7. La bibliographie sur le sujet est immense ; nous retenons juste ici, pour référence minimale, la contribution de Albert Pomme de Mirimonde (1968) qui replace la musique et ses allégories dans ce contexte spécifique.
8. On ne peut déplier ici tous les arcanes de cette gravure ; graveur et illustrateur allemand [1514-1562] Virgis Solis, après bien d'autres, y brode sur le thème des noces de Mercure et de Philologie, thème issu d'un ouvrage de Martianus Capella au V<sup>e</sup> siècle. Astronome et grammairien, Martianus Capella édite à Carthage une composition en neuf livres en vers et prose latins dont les deux premiers, intitulés *Nuptiis Philologiae et Mercuri*, raconte ces allégoriques épousailles entre le dieu et Dame Philologie. L'histoire est celle-ci : célibataire pourtant endurci, Mercure se résout à prendre épouse ; sept jeunes filles figurant les sept Arts Libéraux, viennent, chacune sous l'égide d'un savant illustre, à titre de compliment, présenter un précis de chaque discipline. Cet ouvrage de M. Capella avait traversé les siècles et figurait encore en bonne place, au XV<sup>e</sup> siècle, dans de nombreuses bibliothèques.
9. Il n'est pas dans notre propos, ni dans nos possibilités, de répondre dans le détail à cette question ; constatons simplement ici que l'image, d'évidence, met en scène un jeu sur l'identité et l'apparence, le masculin et le féminin, et inviterait à s'interroger plus avant sur ce brouillage des limites dont le programme allégorique est le support, et que, par ailleurs, sans doute, il autorise.
10. Ce qui l'apparente assez au tympanon. Instrument médiéval à cordes frappées que l'on pose sur une table ou sur ses genoux et dont on joue avec deux petits maillets de bois, ou marteaux.

11. Ce terme de « partition » n'apparaît qu'au XVII<sup>e</sup> cependant. La transcription sur papier qui naît - semble-t-il - dès le VII<sup>e</sup> siècle, appartient en propre au chant sacré. Cf. sur ce sujet, en particulier, l'ouvrage de Jacques Chailley, 1967.
12. Notes carrées qui ne représentaient que des hauteurs et des durées relatives.
13. *La Sainte Bible* 1961.
14. Qui ne va pas sans son frère rival Abel, comme chacun sait.
15. Qui serait issu du verbe « ybl » : conduire.
16. Qui serait issu du mot « yôbel » : bélier. La corne de l'animal semble avoir été l'un des premiers instruments de musique utilisés par les anciens Hébreux.
17. Tubal est le nom d'un peuple du Nord, et un Qayyîn en arabe, est un forgeron.
18. Naamah veut dire « la plaisante », « l'avenante ».
19. Dans le livre apocryphe de Lamek. Dans d'autres versions, Naamah – Julal n'est plus la sœur de Tubal-Caïn mais la femme de Noé.
20. La Bible mentionne une dizaine d'instruments de musique, à cordes, à vents, à percussion : la cithare, la corne, la flûte, les cymbales, le tambour, le tambourin et la harpe.
21. Hugo Spechtshart von Reutlingen [vers 1488]. Cf. aussi Petrus Comestor [1160] 2005, Franchino Gaffurio [1492] 1967.
22. *Armonia* en grec, signifie « assemblage » ; le terme évoque aussi l'action de tendre les cordes sur une lyre, i.e. de l'accorder.
23. L'activité de la forge est inséparable du vent, du soufflet qui active le feu.
24. Petrus Comestor [1160] 2005.
25. La tentation alors est grande de penser au glissement qui, d'un texte l'autre, aurait pu se produire assez aisément entre la harpe et le métier à tisser, la musique et le tissage
26. Du moins, à notre connaissance, pour le moment ; rappelons qu'il s'agit ici seulement de poser quelques jalons d'une recherche entamée il y a quelques années et qui se poursuit actuellement.
27. Pastoureau 2002.
28. Pastoureau 2002.
29. Pomme de Mirimonde 1975.
30. Rappelons que les peintures, sculptures et enluminures figurant le couple Musica /Tubal Caïn sont nombreuses et récurrentes tout au long du Moyen Âge. Cf., sur ce sujet, pour l'Italie en particulier, Paolo d'Ancona, 1902. Dans les allégories relatives aux Arts Libéraux, l'appariement d'une jeune fille, ou jeune femme, avec un personnage masculin – saint ou savant – est courante. Prenant sans doute son origine dans le texte de Martianus Capella sur les noces de Mercure et de Philologie, (Cf. *supra*, note 8, p. 3) ces « mariages » sont « assortis » ; ainsi, dans le recueil *Hortus deliciarum* [XII<sup>e</sup> siècle], commandé par l'Abbesse de Hohenburg et destiné à l'enseignement de ses religieuses, une rosace figure les sept Arts Libéraux. Au centre de cette rosace une figure féminine en majesté : Dame Philosophie ; à ses pieds, écrivant, deux figures masculines : Platon et Socrate. A Dame Philosophie sont associés, fort logiquement, deux illustres philosophes...La singularité du couple Musica/Tubal Caïn – i.e. de l'entité Musique – est celle d'un appariement sinon mal assorti, du moins problématique ; un biblique forgeron – parfois proche de l'homme sauvage – et une musicienne, de l'enclume et de l'orgue. C'est cet étrange appariement qui, en nous questionnant, a été au départ de cette contribution.
31. Pastoureau 1986.
32. Michel Pastoureau fait une remarque très intéressante sur la notion de rythme dans l'héraldique médiévale : lorsqu'elle s'appuie sur deux couleurs aussi proches que le jaune et le vert, cette impression de rythme se trouve accélérée, renforcée ; d'où l'emploi dans les compositions de ces deux couleurs rythmiquement « bruyantes » qui ont pour fonction de signifier le désordre.

33. Ce qui est dans l'ordre des choses de la culture et de ses représentations Rappelons que dans la majorité des sociétés, la figure du forgeron est ambivalente ; être à la marge de sa communauté, à la fois bénéfique et maléfique, le sauvage et le civilisateur.
34. La colonne, précisent les textes, est en marbre, l'autre en brique afin de résister au déluge et au feu. (Cf. Petrus Comestor [1160] 2005.
35. En attendant l'appui du paléographe, nous n'avons, pour le moment, pas réussi à les lire ; cependant la médiéviste Sophie Albert a bien voulu se pencher sur le problème et a distingué, semble-t-il, les mots « Tonus », « Semi-tonus » et « Diatonus ». Merci à elle pour sa contribution, merci aussi à Jean-Pierre Albert et à Jacques Message pour leur aide à la compréhension de quelques textes qui nous faisaient perdre notre latin...
36. Usage d'une gamme composée selon la progression ton – ton – demi-ton – ton – ton.
37. On attribue à Guido d'Arezzo l'invention de la solmisation d'où est issu, via le mot italien *solfeggi*, le « solfège ». Il eut l'idée de remplacer les lettres de l'alphabet qui servaient à distinguer les notes par les premières syllabe d'un hymne à Saint Jean Baptiste très connu à l'époque : « *Ut queant laxis – Resonare fibris – Mira gestorum – Famuli tuorum – Solve polluti – Labii reatum – Sancte Iohannes* ».
38. On pourrait évoquer ici aussi la figure de Triton, divinité marine de la mythologie romaine qui formait avec les Néréides le cortège d'Amphitrite. Son torse d'homme était prolongé par une queue de poisson. Un homme-sirène en quelque sorte. Un mixte, ni chair, ni poisson.
39. ... Dont se sont emparés avec délectation, bien plus tard, les compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle.
40. C'est-à-dire – pour le dire succinctement –, la superposition de deux ou trois mélodies cheminant indépendamment l'une de l'autre mais réunies par la coïncidence des accords. En ce tournant du XIV<sup>e</sup>, avec l'épanouissement de la polyphonie, des maîtres en contrepoint se plaisent à introduire dans leurs œuvres le contraste de séquences formées d'une succession d'accords pleins, en contrepoint, note contre note – écriture verticale – qui vient « trouser » l'écriture horizontale du discours polyphonique. Dans ces séquences l'accent est mis délibérément sur l'effet produit instant après instant par la superposition de sons émis simultanément.
41. Dans le vocabulaire musical, le « loup », dans l'acception générale du terme, désigne une perturbation de l'ordre établi.
42. Michel Poizat 1991. Se reporter aussi à l'excellent ouvrage de Jacques Chailley, *La Musique et le Signe*, 1967.
43. Ainsi que l'écrit Mircéa Eliade dans son ouvrage, *Forgerons et Alchimistes*, 1977.
44. Une pièce de piano de Haydn, destinée à l'apprentissage de l'instrument, s'appelle « L'Harmonieux forgeron ».
45. Mais aussi syriaque et éthiopien ; cf. Eliade 1977 : 83. La lamentation funéraire renvoie à une interprétation du texte biblique qui fait de Lamek, le père de Tubal et Yubal, le meurtrier de l'un de ses fils ; mais c'est une autre histoire ...
46. Nous reprenons ici la réflexion de Daniel Fabre dans son bel et stimulant article « Limites non frontières du Sauvage » (2005), dont la lecture a éclairé et enrichi la problématique de notre travail.
47. Cf. aussi Fabre 1986 et également Vassas 1994.
48. S'éclaircit alors le petit mystère de notre première image, « *Le Triomphe de Pythagore* », « *Pater de Musica* ».
49. Appellation médiévale des facteurs d'instruments.
50. Parmi la vaste bibliographie sur les rapports entre pratique et théorie de la musique au Moyen Âge, lire en particulier, l'ouvrage éclairant de Peter Szendy, 2002.
51. Cf. figure 5. Inséparables : très charmants oiseaux. *Agorpanis*. (de *Agape*, amour, et *ornis*, oiseau). famille des psittacidés (petits perroquets). On dit ces petits animaux (venus d'Afrique et de Madagascar) « Inséparables » parce que le mâle et la femelle vivent ensemble tout au long de leur vie, s'aimant d'amour tendre comme les pigeons de la fable.

52. Pomme de Mirimonde 1974.
53. Siècle que l'historien de la musique et musicologue Jacques Chailley propose d'appeler « la période chrétienne de l'âge moderne » ; il n'est donc pas anodin que ce soit dans ce contexte qu'émerge cette légende dorée des saints et saintes qui fournira à la liturgie les textes dont elle a besoin et dont elle s'inspirera.
54. Jacques de Voragine [v. 1230-1298] 2004.
55. La légende lui en attribue plusieurs centaines.
56. C.f. les travaux de Jean Pierre Albert (1997) sur les carrières de sainteté, et en particulier, concernant les mystiques chrétiennes.
57. Le monde « païen » mis en scène par le récit, n'est-il pas aussi, dans ce contexte du XIII<sup>e</sup> siècle, la métaphore du monde profane ? Dans la réalité de l'époque, l'orgue portatif est aussi l'apanage de la musique profane ; l'instrument, festif, accompagne jongleurs, ménestrels et troubadours.
58. Une antienne est un refrain repris par le chœur entre chaque verset d'un psaume, ou chanté seulement avant ou après le psaume. L'antienne est la phrase clef, sur laquelle est mis l'accent, des paroles énoncées dans le chant.
59. Ou des Laudes, selon d'autres textes.
60. L'histoire de cet oubli est abordée dans quelques ouvrages interrogeant les raisons pour laquelle l'Église fait de sainte Cécile la patronne des musiciens. Les explications n'étant jamais bien claires, nous avons tenté de faire ici une synthèse des recherches publiées sur ce thème en portant une grande attention aux diverses traductions de la légende de sainte Cécile. Une étude historique plus approfondie et s'appuyant sur les textes originaux replacés dans leur contexte, serait, bien entendu, nécessaire.
61. Avec une faute d'accord due à la suppression du *tan* : la forme correcte eût été *cantibus organorum*.
62. Et si elle n'en a point, on le lui apporte... Dans maintes représentations, un ou plusieurs anges (costauds) hissent jusqu'à la sainte délicatement posée sur un nuage son obligatoire instrument.
63. C.f. Figures 6 et 7.
64. Harmonie modale et harmonie tonale. C.f. en autres, sur ce vaste sujet, Abremont et de Montalenbert 2001.
65. Il existe sur ces immenses sujets une non moins immense bibliographie ; parmi les travaux des spécialistes, musicologues et historiens de la musique nous renvoyons dans le contexte de cette contribution à l'article éclairant d'Olivier Cullin 1999.
66. En 1325, le pape Jean XXII, en Avignon, dans sa *Decretale Docta Sanctorum*, appelle à sanctionner la musique de l'Ars Nova.
67. Sur l'attitude de l'Église catholique envers la musique au XVI<sup>e</sup> siècle, voir Edith Weber 1982.
68. C.f. Figures 6 et 7.
69. Pomme de Mirimonde 1975 : 24.
70. Albert Pomme de Mirimonde 1975. P. 24.
71. La traduction de *la légende dorée* sur laquelle nous avons travaillé, celle de la Pléiade, a privilégié, nous l'avons vu, la signification d'« orgue ». Cependant, la polysémie du mot *organum* s'exprime, sans explication du traducteur, en fin de volume dans une note : « tandis que les musiciens jouaient de leurs *instruments*, Cécile chantait ... ». Et, si nous nous tournons vers d'autres traductions, nous remarquons que la plupart retiennent en fait celle d'« instrument de musique ».
72. Les registres (jeux) de l'orgue composent, au fil de l'histoire, un *instrumentarium* imposant : gambe, violoncelle, violons, contrebasse, cromorne, clairon, bombarde, trompette, trombone, chalumeau, flûte, tambour, cymbale, carillon, sifflet, rossignol et « regale », la voix humaine. Ce qui explique aussi – du moins à un premier niveau – pourquoi Cécile, dans les représentations

ultérieures en particulier, est entourée parfois d'instruments de musique divers et variés, et joue, parfois aussi, d'un autre instrument.

73. Le traité *De Musica enchiridiadis* est la première source répertoriée par les historiens.

74. Ainsi que le dit déjà saint Augustin au début de l'ère chrétienne.

75. Sainte Cécile est, de nos jours encore, la sainte patronne des populaires et laïques Harmonies...

76. Problématique du genre que l'orgue met en scène par ... son genre incertain depuis son origine. Il est dans l'usage de parler, au singulier, d'un orgue, et au pluriel, des orgues, le terme devenant alors féminin... Nous ne pouvons entrer ici dans une réflexion sur cette singularité, qui sera traitée par ailleurs, dans un travail de thèse ; mais il apparaît évident qu'elle est un des éléments du vaste puzzle musical dont nous tentons de rassembler ici quelques pièces.

77. Dans des représentations du siècle précédent, elle est parfois accompagnée d'un saint Jean figuré sous les traits d'un ermite chevelu et barbu.

## RÉSUMÉS

Entre le XIII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, les allégories picturales de la musique mettent en scène de manière récurrente un couple énigmatique : une jeune femme à l'orgue et un forgeron frappant sur son enclume. Il s'agira, à travers un parcours en quelques images, de questionner les termes, *a priori* antagonistes, de cet appariement et, ce faisant, de poser les jalons d'une réflexion sur ces représentations qui, sur la longue durée historique, semblent bien former – ou forger – un système.

Between the 13th and 18th centuries, pictural allegories of music repeatedly show an enigmatic pair : a young woman with an organ and a blacksmith hitting an anvil. Drawing on some of these images, this article questions this *a priori* antagonistic pairing and, in the process, suggests the stakes of a reflection on these representations which, over the *longue durée*, seem to form – or forge – a system.

## INDEX

**Keywords** : blacksmith, music, iconography, saint Cecilia

**Mots-clés** : musique, iconographie, Sainte Cécile

## AUTEURS

### ANNIE PARADIS

Annie PARADIS est docteur en anthropologie de l'EHESS, ingénieur d'études à l'Université de Toulouse II et au Centre d'Anthropologie de Toulouse où elle anime depuis plusieurs années un séminaire sur la musique. Ses recherches portent, notamment par le biais d'une ethnographie du spectacle d'opéra, sur les relations qu'entretiennent la musique et le rite dans la société contemporaine. Sa thèse *Mozart, l'opéra réenchanté* a été publiée par Fayard en 1999 ; elle est



l'auteur de deux autres ouvrages : *Anna Maria* (Fayard, 2004) et *Mozart, Lettres des jours ordinaires* (Fayard, 2006). A paraître en 2007 : *La Traversée lyrique ; ethnographie du spectacle d'opéra* (Fayard).

#### MARIE BALTAZAR

Marie BALTAZAR est doctorante au Centre d'anthropologie de Toulouse (EHESS). Elle prépare une thèse sur l'orgue sous la direction d'Agnès Fine et Annie Paradis. Dans le cadre du Festival Toulouse-les-Orgues (édition de 2005), elle a conçu et réalisé une installation intitulée "Histoires de souliers d'orgues", qui mêlait photographies et montages sonores ; ce travail a donné lieu à l'article « Arrêt sur geste : mettre ses souliers d'orgue », paru dans l'ouvrage *Terrains de la musique*, (L'Harmattan 2006). Un autre article : « Etranges organistes » est à paraître en 2007, dans les Actes du colloque *Musique et Société* (Université de Créteil les 8-9 et 10 juin 2006).